

Árpád Bernáth – Károly Csúri

Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex „Postmoderne“

Zu einem Gedicht von Lajos Kassák: *A ló meghal a madarak kirepülnek*
[Das Pferd stirbt die Vögel fliegen aus]

1. Moderne, Postmoderne, Avantgarde

Auf dem Kolloquium deutscher und ungarischer Literaturwissenschaftler in Veszprém 1988 über „Begriffsbestimmung der literarischen Postmoderne“ wurde die Postmoderne als Antwort auf eine Krise gedeutet: Die beinahe gleichzeitige Verbreitung der postmodernistischen Techniken der literarischen Darstellung in West und Ost wurde in Bezug auf die 1968 fast gleichzeitig offenbar gewordene Krise des westeuropäischen Kapitalismus und des Sozialismus sowjetischer Prägung erklärt. Denn es kann nicht allein an den Möglichkeiten der schnellen Kommunikation am Ende des 20. Jahrhunderts liegen, dass so bestimmende Autoren der westdeutschen und der ungarischen Literatur der Gegenwart wie Botho Strauß oder Péter Esterházy auf die Frage der Fortsetzbarkeit der literarischen Tradition in gleicher Weise antworten.¹

Dieser Befund ist näher betrachtet nicht weniger paradox als der Begriff ‚postmodern‘ selbst: Es wird sowohl in dem Begriffspaar ‚modern/postmodern‘ als auch in der Hypothese der Postmoderne als Krisenliteratur des ‚Kapitalismus/Sozialismus‘ stillschweigend eine gewisse Gleichzeitigkeit von Prozessen vorausgesetzt, die theoretisch in einem Nacheinander definiert sind. Denn sollte der Sozialismus der russischen Revolution von 1917 nach der (marxistischen) Gesellschaftstheorie nicht eine Antwort auf die Krise des europäischen Kapitalismus um die Jahrhundertwende sein? Und sollte die ‚Postmoderne‘ – wörtlich genommen – die Moderne, das ewig Gegenwärtige, nicht von der Zukunft her bestimmen?

‚Krise‘ und ‚Postmoderne‘ konstatieren freilich kaum etwas anderes als eine zunehmende Richtungslosigkeit politischer und geistiger Bewegungen in den letzten Jahrzehnten. Der ‚real existierende‘ Sozialismus erweist sich immer klarer als Restauration vorkapitalistischer Staats- und Wirtschaftssysteme, und die Literatur der

1 Vgl. Schwind, Klaus: Verflüchtigung von Satire im gleich-wertigen Allerlei? – Anmerkungen zu Wirkungspotentialen ‚satirischer Texte‘ unter den Bedingungen der ‚Postmoderne‘ am Beispiel von Botho Strauß’ *Kalldewey. Farce*; Onodi, László: Textualität und Dialogizität. Versuch der Wesensbestimmung der ‚Postmoderne‘ bei Péter Esterházy; Bernáth, Árpád: Literatur der Postmoderne in Ungarn, in: *Neohelicon* 1 (1989), S. 129-150; 171-182; 151-170.

Postmoderne bleibt sowohl im Westen als auch im Osten ohne Utopie. Die Nicht-fortsetzbarkeit der gestrigen, der ‚historischen‘ Moderne in einer ‚zeitgenössischen‘ Moderne zeigt sich im radikalen Zerfall organisch gewachsener Formen, und damit entsteht eine literaturgeschichtliche Situation, die viel Ähnlichkeiten hat mit der um das Jahr 1917. Die Darstellungsmittel der postmodernen Literatur kommen folglich nicht zufällig aus der Schatzkammer der Avantgarde. Die Avantgarde war – und zwar nicht nur in ihren dadaistischen und Nonsense-Produkten – destruktiv oder gleichgültig in Sachen der tradierten Kunst und der etablierten Gesellschaft. Sie vertrat in ihrem Erkenntniszweifel einen prinzipiellen Pluralismus der Stile und der Werte und verwandelte den Begriff des Wirklichen in den der Wirklichkeiten. Sie bekannte sich zu der Vielfalt und Konkurrenz der Paradigmen und der Koexistenz des Heterogenen. Als Gegenbewegung der ‚historischen‘ Moderne, die entweder an den Zielen der Aufklärung festzuhalten versuchte oder den Verlust einer hierarchisch organisierten Welt beklagte, war die Avantgarde aber auch Vorhut, Expression des Zukünftigen, sie war als ‚Futurismus‘ und ‚Konstruktivismus‘ richtungsbewusst und dem ersehnten Neuen zugewandt.

Sollte dieser grobe, sehr abstrakte und sich auf wenige Faktoren stützende Rahmenentwurf zur Analyse der Gegenwartstendenzen in der Literatur und in der Kunst im Allgemeinen ein gewisses heuristisches Potential haben, dann müssen wir versuchen, die postmodernen Phänomene nicht nur von der (historischen) Moderne abzugrenzen, sondern auch mit den verschiedenen Strömungen der Avantgarde in Relation zu setzen. Dabei geht es nicht nur darum, Fakten der Literaturgeschichtsschreibung neu zu ordnen, sondern sie auch neu zu untersuchen, denn besonders die Kommentierung der Werke der Avantgarde ist allzu oft auf ihre allgemeine Charakterisierung reduziert. Indem die Avantgarde die Gestaltungsmittel der Literatur bereichert hat, stellte sie auch die Methodologie der Literaturwissenschaft vor neue Aufgaben. Die neu gewonnenen Einsichten in die Möglichkeiten der literarischen Verwendung der Sprache und der Gattungstradition haben auch die Grenzen des Interaktionsspielraumes für die kontextuale Bedeutungserzeugung erweitert, der bei der Interpretation der Werke der Avantgarde Rechnung zu tragen ist.

In diesem Sinne wollen wir ein Werk von Lajos [Ludwig] Kassák noch einmal untersuchen.² Es handelt sich um *A ló meghal a madarak kirepülnek* [*Das Pferd stirbt*

2 Zur Methode der Analyse vgl. Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: Remarks on Literary Text-Explanation. In: Quaderni di semantica 6 (1985), H. 1, S. 53–64; Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: On the Relevance of Possible-Worlds-Semantics for Literary Semantics. In: Kanyó, Zoltán (Ed.): Fictionality. Szeged: Universität Szeged 1985 (= Studia poetica 5), S. 115–140; Bernáth, Árpád: Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten. In: Petőfi S., János / Olivi, Terry (Hg.): Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung / From verbal constitution to symbolic meaning. Hamburg: Buske 1988 (= Papiere zur Textlinguistik. Bd. 62), S. 179–183 und

die Vögel fliegen aus]. Das Werk ist für unsere Fragestellung unter mehreren Aspekten relevant. Es ist das berühmteste Gedicht der ungarischen Avantgarde. Es entstand 1921–1922 in Wien, in Kassáks Zufluchtsort nach dem Scheitern der Räterepublik in Ungarn 1919, in einer Stadt, wo er weiterhin mit der europäischen Avantgarde in Verbindung blieb.³

Das Gedicht ist von beträchtlichem Umfang: Es besteht in der analysierten Variante der Nachdichtung von Endre Gáspár aus 593 Zeilen.⁴ Viele von diesen Zeilen werden immer wieder – und besonders oft die Anfangs- und Schlusszeilen – in verschiedenen Zusammenhängen zitiert, und trotzdem ist das Werk als geschaffenes Ganzes bisher kaum analysiert worden. Diese Kritik betrifft naturgemäß vor allem die ungarische Rezeption.⁵ Aber auch die ausländische Aufnahme hätte diese Lücke schließen können, denn Kassáks Gedicht ist bis 1988 in acht Sprachen übersetzt worden.⁶ Die erste deutsche Übersetzung von Endre Gáspár entstand bereits 1923⁷, die zweite von Robert Stauffer wurde 1989 veröffentlicht.⁸ Nach seinem neuesten Kommentator, Max Blaeulich, „nimmt dieses Gedicht in seiner sprachlichen Innovation und assoziativen Komposition viele der Gestaltungsmerkmale zeitgenössischer Dichtung vorweg“. Sein Kommentar zum Gedicht, wie viele vorangehende, bleibt freilich auch 1989 auf der Ebene einer metaphorischen Stilbeschreibung: „Kassák tippelt heraus aus den Wörtern, dreht seine Kreise in unser Noema, wo immerfort seine Blitzlichter blitzen, er transportiert Säcke voller Knoten, die schon längst mit Empfindungen des Lesers verknüpft sind.“

Csúri, Károly: Ein Weg zu semantisch-poetischen Strukturen. Am Beispiel von Gottfried Benns *Untergrundbahn* (siehe dieser Band).

- 3 Das Gedicht wurde 1922 gedruckt, vorgetragen aber bereits am 16. Okt. 1921 – Vgl. die Nachricht über den Kassák-Abend in *Ma*, 15. Nov. 1921.
- 4 Der Zeilenumbruch, und damit die Zahl der Verszeilen, unterscheidet sich, meist aus technischen Gründen, in den verschiedenen Ausgaben. Vgl. Csaplár, Ferenc: A Kassák-kutatások néhány kérdéséről [Über einige Probleme der Kassák-Forschung]. In: Fráter, Zoltán / Petőcz, András (Hg.): Kassák Lajos emlékkönyv. Budapest: Eötvös Könyvek 1988, S. 80–82.
- 5 Der erste Versuch, das Gedicht als ein sinnvolles Ganzes zu verstehen, stammt von den Autoren: vgl. Bernáth, Árpád: A motívumstruktúra és az emblémastruktúra kérdéséről [Über die Probleme der Motiv- und Emblemstrukturen] und Csúri, Károly: A Kassák-vers emblémaszerkezete [Die Emblemstruktur des Kassák-Gedichts], in: Hankiss, Elemér (Hg.): Formateremtő elvek a költői műalkotásban [Formbildende Prinzipien in den dichterischen Kunstwerken]. Budapest: Akadémiai Kiadó 1971, S. 439–468. und 469–500. Zur zeitgenössischen und internationalen Rezeption siehe Derék, Pál: Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926. Ihre zeitgenössische literaturkritische Rezeption in Ungarn sowie in der ungarischen Presse Österreichs, Rumäniens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei. Wien: Böhlau 1991.
- 6 Vgl. Kassák, Lajos 1887–1967. In: Somlyó, György (Hg.): Arion Nemzetközi Költői Almanach – Almanach International de Poésie. Budapest: Corvina 1988, S. 57–158.
- 7 Vgl. Kassák, Lajos: Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus. Nachdichtung von Endre Gáspár. In: Das MA[Heute]-Buch. Berlin: Verlag Der Sturm 1924, S. 75–87.
- 8 Kassák, Lajos: Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus. Poem. Nachwort von Max Blaeulich. Klagenfurt / Salzburg: Wieser Verlag 1989, S. 67.

Und als schriebe er ein Manifest der Postmoderne, setzt Max Blaeulich fort: „Was sollen hier noch Zuordnungen zu bestimmten Sprechmustern, Stilformen, er nimmt von allem und verwendet alles, fließend, um unterzugehen, aufzutauchen, was soll hier noch Interpunktion, Dialekt und Hochsprache. Jargon der Arbeiter und Landstreicher, Onomatopoetik und, wie er selbst sagte: ‚biribum biribum biribum‘.“⁹

Kann wirklich nur beschrieben werden, wie das Gedicht spricht, und nicht, was die 593 Zeilen sagen? Zeigen sie alle nur die Auflösung der Sprache, die Ablösung des Gedachten von den Zeichen? Ist es ein postmodernes Spiel aus einer Zeit, in der noch allein der Kapitalismus seine Krise hatte?

2. Erklärung des Aufbaus von Kassáks Gedicht

2.1. Über die textinternen Beziehungen

Zuerst soll der Zusammenhang zwischen dem Titel, den ersten zwei Zeilen und der letzten Zeile des Gedichts beleuchtet werden:

Das *Pferd* stirbt und (sic!) die *Vögel* fliegen hinaus

die *zeit* *wieherte* damals vielmehr öffnete sie *papageienhaft* die *flügel*
ich sage ein breitgeöffnetes rotes tor (1–2)

und über unseren köpfen *fliegt* der nickelsamowar fort. (593)¹⁰

‚Pferd‘ und ‚Vogel‘ bzw. ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften bestimmen also den Anfang und das Ende der Textwelt. Zwar wird in der letzten Zeile über kein ‚Pferd‘ berichtet, doch beginnt der Schlussteil selbst mit folgender Behauptung: „doch die modernen pferde haben die zähne aus eisen“ (561).

Aus den ersten Zeilen geht eindeutig hervor, dass die „zeit“ es ist, die über ‚Pferde‘- bzw. ‚Vogel‘-Eigenschaften verfügt. Klar ist ferner auch, dass zu dem gegebenen Zeitpunkt („damals“) – infolge der Reihenfolge der Erwähnung und der Einschränkung „papageienhaft“ – die ‚Pferde‘-Eigenschaft über die ‚Vogel‘-Eigenschaft dominiert. Im Schlussteil ist das Verhältnis zwischen den beiden Eigenschaften ausgeglichener: „die modernen pferde haben“ zwar „die zähne aus eisen“, aber ihnen wird ein fliegender „nickelsamowar“ – ein ‚Metall-Vogel‘ in unserer Auslegung – entgegengestellt. Auch

9 Blaeulich, Max: Lajos Kassák. Poet inoperabel. In: Kassák, Lajos: Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus. Poem. Klagenfurt / Salzburg: Wieser Verlag 1989, S. 64f und Umschlagtext.

10 Wir zitieren die Übersetzung von Gáspár (mit Zeilenzählung). Die Hervorhebungen stammen von den Autoren dieses Aufsatzes.

die Reihenfolge der Eigenschaften in der ersten Zeile wird hier im Schluss umgekehrt: Die Pferde mit den ‚eisernen Zähnen‘ bilden den Auftakt zum Endzustand, und der ‚fliegende Samowar‘, der ‚Metall-Vogel‘, schließt diesen Abschnitt und zugleich das ganze Gedicht ab. Außerdem ist die ‚Pferde‘-Eigenschaft vom Anfang („wieherte“) mit der ‚Vergangenheit‘ („damals“) verknüpft, die ‚Vogel‘-Eigenschaft am Schluss aber mit der ‚Gegenwart‘ bzw. einer Art ‚Zeitlosigkeit‘: „über unseren köpfen fliegt der nickelsamowar fort“. Verstärkt wird diese umgekehrte Dominanz im Titel selbst, wo „sterben“ als ‚Pferde‘-Eigenschaft und „hinausfliegen“ als ‚Vogel‘-Eigenschaft miteinander konfrontiert werden: „Das Pferd *stirbt* und die Vögel *fliegen* hinaus“ Auch die mögliche demolierende Rolle der „modernen pferde“ mit den ‚eisernen zähnen‘ wird infolge einer motivischen Entsprechung wesentlich abgeschwächt:

[...] und mühlen schmuggeln
rattenzähne ins getreide
deswegen aber *mahlen sie auch und das ist nicht umsonst* (298–300)

Während über die „pferde“, die „zähne aus eisen“ haben, *expressis verbis* gesprochen wird, fragt sich, wie weit es berechtigt ist, den ‚fliegenden Samowar‘ als ‚Metall-Vogel‘ aufzufassen. Begründet ist diese Annahme durch die ausdrückliche ‚Vogel‘-Eigenschaft des ‚Fliegens‘ selbst, und zwar trotz ihrer verdutzenden Kombination mit dem „samo-war“, einem Objekt also, das in der Alltagswelt mit dem ‚Fliegen‘ sicher unvereinbar ist. Wichtiger als dies sind jedoch die motivischen Stellen, die die an sich dadaistische Erscheinung des ‚über den köpfen fortfliegenden Samowars‘ stufenweise vorbereiten und die ihn – mit den ‚eisernen Pferden‘ kontrastiert – als ‚Metall-Vogel‘ interpretierbar machen:

auf ufern krächten *kupferrote vögel* in gruppen zu je zwanzig (61)
über den häusern flogen die *vögel klirrend* anderen landschaften zu (326)
[...] und schauen uns die *elektrischen vögel* an (549f.)

Die ‚Metall‘-Eigenschaft von ‚Pferd‘ und ‚Vogel‘ klassifiziert nunmehr ‚Pferde‘ und ‚Vögel‘ als ‚biologische‘ und ‚nichtbiologische‘. Welche Funktion kommt nun der einen und welche der anderen in der Textwelt zu?

Zum einen gehören ‚Pferde‘ und ‚Vögel‘ der *individuell-biologischen* Lebenssphäre der *Vergänglichkeit*, zum anderen dem *überindividuell-historischen* Bereich der *Dauerhaftigkeit* an. Nicht nur der ‚Zeit‘, auch dem ‚Raum‘ werden ‚Pferde-‘ und ‚Vogel‘-Eigenschaften zugeordnet:

die *stadt* stürmte neben uns hin sie *wirbelte* hin und her
mitunter *bäumte* sie sich [...] (18f.)

und die *häuser* beugten sich in langem takt der kirche zu
ein *schimmelfohlen* schob noch den kopf durch das fenster hinein
und *wieherte* (259–261)

beziehungsweise

tauben machten purzelbäume über dächern
richtiger gesagt *gallopierten* sie im *sonnenwagen* (39f.)

ein blonder towarisch sprach ganz kind noch
mädchen [flammen]¹¹ entblühten seinem munde und *wie rote tauben*
flatterten seine hände (387–389)

und *über unseren köpfen hinkten* die *papageien* an krücken vorbei (497)

Das ‚Pferd‘, insbesondere als Gegenpol des ‚Vogels‘, kann als Symbol der ‚Erdgebundenheit‘ angesehen werden. Es versucht umsonst, sich von der Erde, von ihrer Anziehungskraft zu lösen. Umgekehrt steht es mit dem ‚Vogel‘: Er scheint sich von der ‚Erdgebundenheit‘ und den ‚rückwärtsziehenden‘ Kräften befreien zu können. In den Figuren des ‚Pferdes mit eisernen Zähnen‘ und des ‚Metall-Vogels‘ wird die sonstige biologische Beschränktheit überwunden: Die erdgebundene, zerstörende Rolle der „modernen pferde“ steigert sich zu einer *negativen historischen Kraft*. Aber ähnlich verstärkt kann auch der ‚fliegende Samowar‘, im Unterschied zu den biologischen Vögeln, die relative ‚Erd- und Ortsgebundenheit‘ wie auch die ‚Entfernungsschranken‘ leicht transzendieren, sich zu einer *positiven historischen Kraft* entwickeln.

Das Gesagte trifft zwar auf die grundlegende Tendenz in der Textwelt zu, aber es gibt in ihr zugleich auch solche verkehrten Phänomene wie ‚erdgebundene‘ Vogel- und ‚hochstrebende‘ Pferde-Eigenschaften. Ganz zu schweigen von einem Gemisch wie ‚galoppierende Taube‘. Die Textwelt wimmelt von diesen in erster Annäherung widersprüchlichen Fakten, die einer Erklärung bedürfen. Im Vergleich zu dem chaotischen Durcheinander ist das Ordnungsprinzip recht einfach: Als entscheidend erweist sich die Frage, ob die Richtung der vom ‚Erzählenden‘ unternommenen ‚Reise‘ im ‚geistigen‘

11 Gáspár las das Wort „láng“ (‚Flamme‘) im Original als „lány“ (‚Mädchen‘). Dieser *sinnentstellende* Fehler, der leider nicht der einzige ist, blieb in allen Ausgaben der Übersetzung unkorrigiert. Vgl. dagegen die semantisch richtige Übersetzung von Robert Stauffer auf der Grundlage der Erstveröffentlichung, wo Kassák statt des später verwendeten Zeilenumbruches Texteinheiten durch ein Sternchen markiert hat: * flammen blühten aus seinem mund und seine hände flatterten wie rote tauben * In: Kassák, Lajos: Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus. Poem. Nachwort von Max Blaeulich. Klagenfurt / Salzburg: Wieser Verlag 1989, S. 14.

Sinn richtig oder falsch ist, ob der ‚Reisende/Wanderer‘ sich seinem (am Anfang noch nicht festlegbaren) Ziel nähert oder sich davon entfernt und in welchem Stadium er sich im gegebenen Augenblick befindet. Die Verbindung zwischen ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften und den behandelten ‚Zeit‘- und ‚Raum‘-Perspektiven mit ihrem negativen oder positiven Wertaspekt gilt dementsprechend allein in bezug auf die einzelnen ‚Figuren‘ innerhalb der Textwelt.

Zu beschreiben ist nun kurz, welche Thematik die Ereignisse strukturiert, damit die ‚Figuren‘ mit in die Untersuchung einbezogen werden können.

Es geht um eine ‚Reise‘ von Budapest nach Paris und zurück. Sie wird von dem ‚Erzähler‘ unternommen, der zu Beginn als „KASSAKCHEN“ (8), am Ende dagegen als „LUDWIG KASSAK“ (592) bezeichnet wird. Geführt wird er zuerst von dem „*halb-christus-holzschnitzer*“, später von „*szitty*a der aus zürich kam und nach chile / wollte als religionsstifter“ (291f.). Die Zeit vor der Reise, die Kindheit des Erzählers, dominiert in seiner Erinnerung die Figur des *Vaters*. In der zweiten Hälfte der Reise geht er einmal zu der „russischen versammlung“ in Brüssel, und dieses Ereignis macht einen starken Eindruck auf ihn (385).

Die symbolischen ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften, ihre ‚biologischen‘ und ‚Metall‘-Variationen werden unmittelbar mit den einzelnen, durch den jeweiligen ‚Reiseführer‘ festgelegten zeitlich-räumlichen Stationen sowie mit dem ‚Erzähler‘ selbst verbunden.

Zum Beispiel:

man wird nach und nach flügge [der mensch verliert seine fohlenzähne¹²] und
schaut ins nichts (48)

siehst du denn nicht daß du im *goldnest* des lebens sitztest (543)

hefte dir die *flügel* an freundchen [...] (547)

Durch die Zuordnung dieser (und weiterer) Eigenschaften wird die ‚Reise‘ in ihrer Konkretheit aufgehoben. Sie wird in eine ‚Reise‘ des ‚persönlichen‘, ‚dichterischen‘ und ‚weltanschaulichen‘ Heranreifens verwandelt. Der sich von seiner ‚Kindheit‘ loslösende ‚Erzähler‘ wächst zu einem ‚Erwachsenen‘ heran. Die unsichere Figur mit dem Kosenamen „KASSAKCHEN“ entwickelt sich zu dem selbstbewussten ‚Dichter‘ „LUDWIG KASSAK“. Der in die falsche Richtung, nach Paris wandernde künftige ‚Revolutionär‘ findet schließlich den rechten Weg in die Heimat der erhofften ‚Weltrevolution‘, nach „rußland“, wenn auch nur virtuell und erst nach seiner Rückkehr nach Ungarn.

Es ist bemerkenswert, dass die eigentliche Richtung dieser ‚ideellen‘ Entwicklung

12 Die originaltreue Übersetzung von Stauffer in: Kassák 1989, S. 6.

potentiell bereits in den zitierten ersten Zeilen mit enthalten ist. Die ‚Zeit‘ besitzt nämlich nicht nur ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften, sie wird zugleich, formal ebenfalls und nicht zufällig auf die ‚Vogel‘-Eigenschaften hinweisend, mit einem „breitgeöffnete[n] rote[n] tor“ identifiziert: Wie sie „papageienhaft“ ihre „flügel“ öffnet, öffnet sie sich auch – in der Vision des ‚Erzählers‘ („ich sage...“) – als ein „rotes tor“. Das „breitgeöffnete“ Tor suggeriert Aufnahmebereitschaft (vgl. die spätere Stelle: „wir verzichteten auf alles und wußten daß nur die *zeit* uns verstehe / die *wird* uns wohl *nie* aus sich *fallen lassen*“, 331f.) und deutet das ‚ideelle Reiseziel‘ an: „ich sage ein breitgeöffnetes *rotes tor*“. Die ersten beiden Zeilen legen also die gesamte Reiseroute als eine Reihe symbolischer ‚Zeit‘-Eigenschaften im voraus fest: den Anfang als ‚Pferde‘-Eigenschaft („wieherte“), den Weg als ‚Vogel‘-Eigenschaft („sie öffnete papageienhaft die flügel“) und das Ende als ‚ideellen‘ Zeitraum („ein breitgeöffnetes *rotes tor*“). Als Endstation vergänglicher Zeit klingt in dem Schlussbild des ‚breitgeöffneten tores‘ christliche Metaphysik an, nur dass die ‚Himmelspforte‘ hier in ein „breitgeöffnetes *rotes tor*“ proletarischer Metaphysik verwandelt wird. ‚Proletarisches‘, ‚Revolutionäres‘ und ‚Utopisches‘ im Zeitalter „moderner pferde“ mit ‚eisernen zähnen‘ wird nämlich durch eine weitverzweigte Motivkette von „rot“ in diese Welt mit eingebaut. So wird auch die ‚Technik‘ als vorwärtstreibende und unaufhaltsame ‚Maschinerie‘ des Fortschritts, verbunden mit der ‚Reisethematik‘, auf der Seite des ‚Erzählers‘ eingeschaltet als Gegenkraft der ‚rückziehenden‘ eisernen Pferde:

ich fühlte nun sei alles aus
mich durchliefen *rote schienen* und in türmen erklangen *glocken* (37f.)

anderen lehnte der haß *rot* aus den augen
schaut *die größten schwungkkräfte* der welt laufen hier vom stapel [bahnhof]¹³ (350–351)

Die „schienen“ lassen durch ihre Form, vermittelt zunächst im Bild der „krummen linien“, die in dem ‚Erzähler‘ bei der Begegnung mit dem „religionsstifter“ „szitty“ zusammentreffen¹⁴, einen weiteren Bereich der ‚Technik‘ mit noch größerem „schwung“ und rasanterem Tempo assoziieren:

die *telegraphendrähte* verknoteten sich und schrieben *kabbalistische zeichen* auf den *himmel* (110f.)

stürme brausen
telephondrähte gellen aus *moskaus herzen* (352f.)

13 Vgl. Stauffer: „schaut die größten schwungkkräfte der welt verlassen hier die station“. In: Kassák 1989, S. 13.

14 Vgl. Kassák 1989, S. 289–290.

Ein anderer motivischer Weg von „rot“ führt noch deutlicher und direkter zum ‚russischen‘, zum ‚revolutionären‘ Bereich. Zuerst lässt sich an dem „holzschnitzer ein halbchristus“, dem ersten ‚Reiseführer‘ des ‚Erzählers‘, eine stufenweise Metamorphose beobachten:

dem holzschnitzer kräuselten sich häßliche rosenrote haare aus
dem kinn (64f.)

der holzschnitzer magerte ab wie ein dorn und sein bart wurde
über und über rot (119f.)

seither sah ich den armen holzschnitzer nimmer wieder
und waren wir doch gute kameraden und sein bart brannte vor mir
wie ein dornenstrauch (267–269)

Der „holzschnitzer“ der nur noch ein „halbchristus“ war, aber auch ein „halbchristus“ blieb und sich nur äußerlich ändern konnte, signalisiert durch seinen ‚Christus-Bart‘ und seine Theophanie („sein bart brannte vor mir / wie ein dornenstrauch“) den Weg der ‚Erlösung‘. Aufgenommen wird die „rote“ Farbe wieder in der Gestalt des „blonden towarisch“, in der Szene des ‚proletarischen Pfingstwunders‘:

mitternachts gingen wir zur russischen versammlung in die petit
passage
ein blonder towarisch sprach ganz kind noch
mädchen [flammen¹⁵] entblühten seinem munde und wie rote tauben
flatterten seine hände (385–389)

Und unmittelbar darauf:

kein zweifel die bürger[bäckers]tochter von astrakhan oder die dirne in
st. petersburg wird eines tages den neuen christus[menschen¹⁶] gebären
rußland geht mit dem roten frühling der revolution schwanger (398–400)

Die wiederum ‚proletarisch‘ transformierte ‚unbefleckte Empfängnis‘ (weiter vorn liest man: „aus himmel traten tintenkinder hervor / folgt mir durch den garten / am anderen ufer des flusses schläfert maria ihr kind ein“, 209–211) öffnet eine neue wichtige Motivkette, die hier noch kurz behandelt werden soll.

15 Erst hier wird in hohem Maße ersichtlich, wie unsinnig die Übersetzung „mädchen entblühten seinem munde“ von Gáspár ist (vgl. auch Fn. 11). Eine Lesart, die von einem avantgardistischen Gedicht nichts anderes, als überraschende Wortkonfigurationen erwartet, findet aber „mädchen“ genauso richtig wie „flammen“.

16 Stauffer übersetzt hier auch „kristus“, wie Kassáks Freund Gáspár. Im Original steht einfach „ember“, d.i. ‚Mensch‘.

Es handelt sich dabei um die ‚Geburt‘ neuen Lebens im natürlichen, naturhaft-mythischen, mystischen, dichterischen, familiären und sozialen Bereich, ausgerichtet auf eine ‚weltrevolutionäre Menschheitserneuerung‘ vom Osten, in dem Symbol der ‚über den Köpfen fliegenden Getränkemaschine russischer Herkunft‘, dem „nickel-samowar“. Der „samowar“ lässt sich allerdings nicht nur mit den Präfigurationen der ‚Metall-Vögel‘ verbinden. Auch ihr ‚russischer Ursprung‘ braucht nicht allein, und auch nicht in erster Linie aus unserem Alltagswissen abgeleitet zu werden. An einer früheren Textstelle lesen wir Folgendes:

o kümmer dich nicht um die garstige *kaffeekanne* sie biß in den
ellenbogen [nabel] der *magd* und jetzt liegen beide in anderen umständen" (256–257)

„samowar“ und „kaffeekanne“ können auch an sich schon miteinander verknüpft werden, ihre Funktion als Getränkbehälter ist verwandt. Aber es wird auch der ‚russische‘ Hintergrund ihrer Beziehung geschaffen:

und in der früh tranken wir schwarzen *kaffee* um den rock der
schuhmeisterin
sie sagte ich hätte sehr schöne haare
und sieht sie mich besser an *so sei* ich einem burschen *namens igor*
ähnlich
der vor 20 jahren ihretwegen in die seine gesprungen (528–533)

Von der sonst sehr wichtigen ‚Russen-Metamorphose‘ des ‚Erzählers‘ und von dem möglichen ‚Liebesverhältnis‘ wollen wir vorläufig noch absehen. Es soll allein die merkwürdige Aussage erklärt werden, dass sowohl die „magd“ als auch die „kaffeekanne [...] in anderen umständen“ liegen. Wenn wir den „samowar“ zunächst, in der Kette der ‚Vogel-Motivik‘, allgemein als ‚historische Zeit‘ und dann, in die Kette der ‚Rußlands-Motivik‘ einbezogen, als ‚revolutionär-historische Zeit‘ interpretieren, dann deutet die mit ihm motivisch verknüpfte „kaffeekanne [...] in anderen Umständen“ ebenfalls auf eine ‚Zukunft‘ hin, die mit „der revolution schwanger“ geht. Diese ‚Schwangerschaft‘ gegenwärtiger und kommender Zeiten kann in den ‚Metall-Vögeln‘ mit Sicherheit geschützt werden, während die ‚biologischen Vögel‘ in dieser Welt, in der Welt des Gedichts, gefährdet sind. Ihnen, die übrigens aber in versteckter Form für die Fortpflanzung und Neugeburt des Lebens auch selbst Sorge tragen (vgl. „9fache eier fand ich in den vogelnestern“, 493), werden die „bäume“ gegenübergestellt:

allein die bäume singen weiter (589)

Über die „bäume“ wird noch zu Beginn der Reise eindeutig ausgesagt: „die *bäume* sind im grunde genommen *geschwängerte mädchen*“ (144), so dass sie in dieser ihren

Funktion am Ende des Gedichts als *Lebensbäume* erscheinen und das ‚zeitlos-ewige‘ Fortleben ‚dichterischen Singens‘ verbürgen.

Ähnliches gilt für die „flüsse“, die dem sich einmal mit ihnen identifizierenden ‚Erzähler‘ (vgl. „mich deuchte ich sei eine art *reißender strom* und hätte ufer“, 277) eine künftige Verhaltensstrategie im Zeitalter der ‚modernen pferde‘ am eigenen Beispiel vorführen: „die flüsse sind geneigt in stücke zu bröckeln wenn sie sich tummeln / wollen“ (568f.). Ihre mytische Eigenschaft, Leben zu spenden, kommt hier mittelbar zum Ausdruck: „das *schiff* aber wackelte mit uns *wie eine wöchnerin*“ (53).

Alle ‚Schwangerschaften‘ und ‚Geburten‘ werden aber letztendlich in der ‚Schwangerschafts- und Geburts-Fähigkeit‘ der ‚Zeit‘ selbst aufgehoben. ‚Zeit‘ geht mit ‚Zeit‘, ‚schwanger‘ und ‚Zeit‘ ‚gebärt‘ wiederum ‚Zeit‘. ‚Individuelle‘ und ‚historische Zeit‘ verknüpfen sich auf der Ebene der ‚Ideen‘, ‚Schwangerschaft‘ und ‚Geburt‘ werden in dieser Sphäre als ‚Heranreifen‘ und ‚Durchsetzen‘ von ‚neuen Ideen‘ verstanden. Sie trennen sich im modernen Zeitalter durch den Gegensatz ‚biologisch-vergänglicher‘ und ‚technisch-dauerhafter‘ Eigenschaften wie dies die unterschiedlichen ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Attribute exemplifizieren. Über die ‚Ideen‘ kann die ‚individuelle‘ Zeit in die ‚historische‘ aufgenommen, in sie mit integriert werden. In diese Richtung weist das Vertrauen des ‚Erzählers‘ auf kommende Zeiten:

wir verzichteten auf alles und wußten daß nur die zeit uns verstehe
die wird uns wohl nie aus sich fallen lassen (331f.)

endlich o endlich
gekommen ist die zeit und erfüllt sind wir die gepfropften bäume (423f.)

Die ersten beiden Zeilen des Gedichts stellen aus dieser Sicht eine mögliche positive Umwandlung der ‚individuellen‘ in die ‚historische Zeit‘ dar: „wiehern – fliegen – rotes tor“.

Das Erkennen dieses Prozesses ist nicht unabhängig von der allmählichen ‚Dichterwerdung‘ des ‚Erzählers‘ während der ‚Reise‘. ‚Dichterwerden‘ ist hier aber gerade der umgekehrte Vorgang als in der üblichen, meist irrationalen Dichter-Auffassung: Das eingangs noch eher chaotische Durcheinander wird immer stärker rational durchleuchtet, so dass am Ende ein völlig abgeklärtes Bild übrigbleibt und die ‚Wunder‘ sich als das Einfachste, das Natürlichste enthüllen:

o weh weh
zu mir gelangen die wunder bärtig und ungetüncht
2 x 2 = 4

(557–559)

‚Ideelle‘ und ‚dichterische‘ Entwicklung verfolgen in dieser Welt ein und denselben Weg, beide basieren auf ‚Rationalität‘. Das erklärt die Tatsache, dass „KASSAKCHEN“

in dem Augenblick zu „LUDWIG KASSAK“ wird, als er nach seiner Rückkehr nach Ungarn erkennt, er hätte nicht nach dem Westen, nicht nach Paris (vgl. „ich sah paris und sah nichts“), sondern nach dem Osten, Moskau oder St. Petersburg fahren müssen. Nicht aus Paris, sondern aus „rußland“ ist die ‚proletarische Revolution‘ zu erwarten.

2.2. Über die intertextuellen Beziehungen

Das ganze Gedicht ist durchwoben von ‚christlichen‘ und zum Teil von ‚biblischen‘ Hinweisen. Weil sie allein systembildend in der Textwelt funktionieren, wird hier von den sonstigen geschichtlichen, kulturgeschichtlichen, literarischen usw. Entsprechungen abgesehen, ohne jedoch ihre Relevanz in Frage zu stellen.

Die ‚Reise‘ lässt sich in dieser Hinsicht als eine ‚Pilgerfahrt‘ auslegen (vgl. „wir spürten deutlich den *pilgergeruch an uns*“, 502), eine ‚Pilgerfahrt‘ zum ‚heiligen Ort‘ des ‚revolutionären Glaubens‘. Die Fahrt, eher eine ‚Wanderung‘, ist zur selben Zeit ein virtueller Reinigungs- und Verklärungsprozess, ihren Ausgangspunkt bildet die rein ‚christliche Mentalität‘ der Kindheit, ihr Endstadium dagegen das ‚revolutionäre Selbstbewusstsein‘ des Erwachsenen. Dies alles nur in der inneren Realität des ‚Erzählers‘, weil die äußere Realität eine Realität ‚der modernen Pferde‘ ist und ‚der fliegende Samowar‘ in der Zeit der Rückkehr nach Ungarn in der Welt des Autors nur ein utopisches Wunschbild darstellt. Ein Wunschbild allerdings, das in der Welt des Gedichts mit Hilfe der bereits behandelten Motiv-Systeme in bedeutendem Maße der Glaubwürdigkeit angenähert wird.

Die vier Figuren, die den ‚Erzähler‘ auf seiner ‚Wanderung‘ führen, repräsentieren zugleich durch ihre intertextuellen Bezüge seine ‚ideelle Entwicklung‘.

a) Der Versuch des „vaters“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, scheitert in jeder Beziehung. Er selbst bleibt in der Ideologie des historischen ‚Christentums‘ stecken und wird demoralisiert. Aber auch für den ‚Erzähler‘ (damals noch Kind) bleibt die Aufstiegsmöglichkeit auf diesem Weg versperrt:

seinerzeit glaubte der alte *ich werde* in meinem 21-sten jahre *kaplan*
im pfarrhaus zu neuhäusel
doch genau 10 jahre früher fraß ich rauch in herrn spornis schmiede (22–24)

b) Der Versuch des „*halbchristus-holzschnitzers*“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, zeigt bereits einen bestimmten Unterschied zu dem des Vaters. Einen Unterschied, der am besten in dem Attribut „halb“ zum Ausdruck kommt. Letztendlich führt aber auch sein Versuch zum selben Ergebnis, zu Demoralisierung und Herunter-

kommen. Er ist *nur noch* ein „halbchristus“, da er zusammen mit dem ‚Erzähler‘ aufbricht, um nach Paris, in die revolutionäre Stadt zu kommen. Aber er bleibt *doch noch* ein „halbchristus“, da er sich von seiner früheren christlichen Mentalität nicht endgültig lösen kann. Auf den ‚Erzähler‘ bezogen bedeutet das ähnliches: Er gehört zwar nicht mehr seiner Vergangenheit an, aber die Zukunft ist für ihn auch nicht absehbar, manchmal sogar völlig aussichtslos:

[...] o heiliger christoph du wirst nie der
sohn deines vaters werden (33f.)

wir wußten morgen krümmt es sich
[wir wussten, dass sich morgen die linien krümmen
ho schupp ho schupp (6f.)

ich fühlte nun sei alles aus (37)

man wird nach und nach flügge [der mensch verliert seine *fohlenzähne*] und
schaut ins nichts (48)

Andererseits, parallel zu der physisch-biologischen Dekadenz des „halbchristus-holzschnitzers“, entfaltet sich das ‚Dichterwesen‘ des ‚Erzählers‘, was bei der Überwindung dieses ‚Halbwegsstadiums‘ später wesentlich mithilft.

c) Der Versuch von „szitty“, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, mündet im Gegensatz zum „halbchristus“ ins ‚Anarchistische‘, und er ist daher ebenfalls zum Scheitern verurteilt:

über den häusern flogen die vögel klirrend anderen landschaften zu
szitty *verlor den schlüssel der neuen religion* in die garderobe (326f.)

d) Schließlich ist es der „*blonde towarisch*“, der Redner der „russischen versammlung“ in der „petit passage“, dessen Versuch, die Wirklichkeit mittels einer ‚revolutionären‘, dem ‚Christentum‘ scheinbar völlig entgegengesetzten Ideologie zu überwinden, der in dem ‚Erzähler‘ Hoffnung auf die Veränderung der Welt erweckt.

Von dieser Perspektive her erweist sich der Weg plötzlich, rückwärts wie vorwärts, als der ‚*Leidensweg Christi*‘. Kein Zufall also, dass der ‚Erzähler‘ als Kind „heiliger christoph[orus]“ genannt wird und dass der erste ‚Reiseführer‘ ein „halbchristus“, der zweite ein künftiger „religionsstifter“ ist. Der „blonde towarisch“ ist auch eine ‚Christus-Figur‘, in seinem Falle sind die Entsprechungen zu der biblischen Christus-Gestalt besonders zahlreich und genau. Auf die im ‚proletarischen‘ Umkreis wiederholte Szene des ‚Pfingstwunders‘ wurde schon hingewiesen:

ein blonder towarisch sprach ganz kind noch
mädchen [*flammen*] entblühten seinem munde und wie rote tauben
flatterten seine hände (387–389)

Und dann, nicht unbedingt in der strikten Reihenfolge der evangelischen Geschichte, noch eine ‚Christus-Szene‘ vom ‚Golgatha‘:

jemand schwang *eine weiße bettdecke* vom balkon
wir gedachten *des blonden russenknaben* der von flammen lebte wie
marinettis futuristischer gott
und *rußland mehr liebte* als ein sohn die mutter
jetzt wird er über die grenze geworfen und an einem blauen morgen
vor dem kreml aufgehängt (453–458)

Es ist unschwer, in den Bildern den ‚heiligen Geist‘, ‚Veronikas Schweißstuch‘, die ‚christliche Liebe‘, ‚Jesus‘ und ‚Maria‘ sowie die ‚Kreuzigung‘ zu erkennen. Die ursprünglichen Szenen und Symbole werden ‚proletarisiert‘: Der ‚heilige Geist‘ ist rot gefärbt, Veronikas Schweißstuch verwandelt sich in eine „weiße bettdecke“, die ‚Liebe zur russischen Heimat‘, die mit „der Revolution schwanger“ geht, übersteigt die reinste ‚christliche Liebe‘ zwischen „mutter“ und „sohn“, dem ‚Golgatha‘ entspricht der „kreml“, der symbolische Geburtsort der ‚proletarischen Revolution‘, die ‚Kreuzigung Christi‘ wird mit dem ‚Aufhängen‘ des ‚neuen Religionsstifters‘, des „blonden towarisch“, vor dem „kreml“ gleichgesetzt und der ‚christliche Gott‘ nimmt die Gestalt eines „futuristischen gottes“ an, ‚friedliche Ruhe‘ (vgl. „die 13 engel schlafen jetzt offenbar mit aufgerissenem munde auf / der dachbodenstiege“, 199f., und „am anderen ufer des flusses schläfert maria ihr kind ein“, 211) wird von ‚Schwung‘ und ‚Dynamik‘ abgelöst.

Der intertextuelle Zusammenhang, die Einbeziehung der evangelischen Geschichte macht in ihrer uninterpretierten Form deutlich: Wie die ‚christliche‘, wird auch die ‚proletarische Religion‘ ihren ‚Messias‘ haben, und ihm steht ein ähnlicher ‚Leidensweg‘ wie ‚Christi Passion‘ bevor.

Im Folgenden wird etwas genauer dargelegt, wie die ‚Reise‘, die ‚Pilgerfahrt‘ des ‚Erzählers‘ in das ‚Evangelium‘ der nahenden ‚proletarischen Revolution‘ verwandelt wird und welche Rolle dem ‚Erzähler‘ in dieser Geschichte zukommt.

Im Vordergrund steht die ‚evangelische Botschaft‘, eingebettet in eine schwungvoll-dynamische ‚technische Evolution‘ und getragen von der Ethik eines überwältigenden ‚Kollektivitätsgefühls‘. In der Vision des ‚Erzählers‘ tauchen aber von vornherein ‚Passionsbilder‘ auf, die dann immer stärker dominieren, sodass die letzte Phase der ‚Reise‘ selbst zu einer ‚Passion‘ wird und der ‚Erzähler‘ sich nunmehr auch als ‚Teilnehmer‘ in die ‚Leidensgeschichte‘ integriert.

Den Ausgangspunkt bilden die Begegnung mit „szitty“ und die gemeinsame Fortsetzung der ‚Wanderung‘:

*morgen früh brechen wir auf gegen die sonne nach der kneipe
gottes
in meiner armen vernunft erschlossen sich die lilien
wohlan denn morgen früh brechen wir auf nach der kneipe gottes
christi tränen werden wir trinken in der schilfbedeckten scheune
und silvorium (305–310)*

„gott“ und „kneipe“, „christi tränen“ und „silvorium“, „vernunft“ und „lilien“, d.h. ‚Christliches‘ und ‚Proletarisches‘ werden miteinander verknüpft. Lokalisiert ist das eigenartige Gemisch in einer „schilfbedeckten scheune“, ein Hinweis auf Christi Geburt, die nun auch als die Geburtsstätte der proletarischen Religion fungiert. Der christliche wie der proletarische Glaube sind im ‚Osten‘ beheimatet, darauf spielt, kaum merklich, die Richtungsangabe „gegen die sonne“ an. Das Paradoxe daran ist, dass der Leser weiß: Die ‚Reise‘ geht in der Tat nach dem ‚Westen‘. Auf diese Weise wird die ‚wirkliche‘ in einer ‚virtuellen‘, in einer ‚ideellen‘ Reise ganz anderer Richtung aufgelöst. Entsprechungen bringen einen wesentlichen gemeinsamen Zug von ‚Christlichem‘ und ‚Proletarischem‘ zum Ausdruck. Trotz grundsätzlicher Unterschiede – bezüglich der ‚Mittel‘ vor allem – gibt es solche bestimmenden Werte wie zum Beispiel ‚Armut‘, ‚Entsagung‘, ‚Opferbereitschaft‘ und ‚Liebe‘ und dergleichen, die eine tiefe Verwandtschaft auf rein humaner Ebene zwischen beiden ‚Ideologien‘ aufweisen. Gerade auf dieser Basis erscheint ihre gegenseitige Aufeinanderbezogenheit als intertextuelles Strukturprinzip der Textwelt authentisch. Andererseits lässt der gleiche Ursprung die Abweichungen um so schärfer hervortreten.

Anschließend wird eine ‚proletarische‘ Abbildung des ‚letzten Abendmahls‘ mit den ‚Aposteln‘ der ‚neuen Religion‘ inszeniert:

*abends saßen wir bereits im maison de peuple vor den langen tischen
und rauchten den guten belgischen tabak
wir sahen vandervelde durch den saal in das sozialdemokratische
sekretariat treten
andere berühmte führer dagegen spielten vor der kassa mit neuen
französischen karten (333–338)*

Die Reminiszenz an ‚Christus‘ und seine ‚Jünger‘ ist zugleich in einen durchaus ironischen Kontext gebettet: Der weitere Verlauf der Ereignisse wird zeigen, dass keineswegs „vandervelde“, sondern der „blonde towarisch“ der ‚Messias‘ des neuen Glaubens ist, und auch nicht die französische (vgl. „vor der kassa mit neuen / französische karten“), sondern die russische Richtung zu verfolgen sei.

Gleich am Anfang der ‚Reise‘, als der ‚Erzähler‘ mit dem „halbchristus“ wandert, versammelt sich eine größere Gesellschaft um sie herum:

und es kamen uns die *brüder von allenthalben* entgegen
mit *allen möglichen sprachen der welt* und mit merkwürdig
ziegelfarbenen gesichtern (103–105)

Im „*maison de peuple*“ erweitert sich der Kreis:

in einem *riesensammelbecken* war hier die menschenzuspeise der
menschheit [*menschenmischmasch*] beisammen
blauäugige *russen* verlobt mit der *revolution*
nach öl riechende *holländer*
preußen
magere bergbewohner
ungarn mit abgewelktem schnurrbart
die pathetische *sippe garibaldi*s
und *alle waren hier die verprügelt worden oder nicht genug brot*
daheim hatten
einigen hockten die wolkenkratzer *new yorks* auf den schultern
anderen lehnte der *haß rot* aus den augen (339–350)

Wie das ‚Urchristentum‘ ist auch die ‚sozialistische Idee‘ ursprünglich die ‚Religion‘ der ‚Armen‘ aus aller Welt, „mit allen möglichen sprachen“. ‚Gemeinschaft‘, ‚Solidarität‘ und ‚Kollektivität‘ sind wiederum verwandte Gedanken beider Glaubensrichtungen, aber der gescheiterten ‚*frommen*‘ christlichen Mentalität (vgl. das Schicksal des „vaters“ und des „halbchristus“) wird der *rote* „haß“ revolutionärer Ideologie entgegengestellt.

Hierauf folgt die „russische versammlung“ in der „*petit passage*“, wo die ‚Worte‘ des ‚proletarischen Messias‘, ähnlich dem ‚heiligen Geist‘ des Pfingstwunders, als „flammen“, als „rote tauben“ über dem „menschenmischmasch“ „mit allen möglichen sprachen der welt“ erscheinen, um sie zu ‚verklären‘ und ideell „mit der revolution“ zu ‚verloben‘.

In welchem Maße der ‚Erzähler‘ selbst vom ‚heiligen Geist‘ der Revolution erfüllt wurde, zeigt seine völlig veränderte Mentalität. Unter anderem seine ‚russische‘ Umoorientierung, sein unerschütterlicher Glaube an die Geburt des ‚neuen Christus‘ als Gegenbild der ‚unbefleckten Empfängnis‘ und an eine ‚proletarische Heimatliebe‘, die, wie bereits erwähnt, mehr als die ‚christliche Liebe‘ zwischen „mutter“ und „sohn“, zwischen „maria“ und ‚Jesus‘ ist. Dies weist aber zugleich auch darauf hin, dass dieser neue ‚Erlöser‘ erst in der Zukunft, wenn auch in der absehbar nahen Zukunft geboren wird (vgl. „rußland geht mit dem roten frühling der revolution schwanger“, 400). Daraus folgt, ähnlich der Szene des ‚letzten Abendmahls‘, dass der eigentliche „messias“ (452) in dem „blonden towarisch“ nur präfiguriert wird. Verständlich ist das auch deswegen, weil sich die ‚evangelische Geschichte‘ noch auf dem Wege nach „paris“, d.h. in der falschen Richtung abspielt. Nun wird der Verrat des biblischen ‚Judas‘ eingespielt:

und szittya der später *agent provocateur* und *polizeispitzel*
wurde
küßte den kittel des russen (413–415)

Und tatsächlich, nach dem ‚Judas-Kuß‘ wiederholt sich die ‚Gefangennahme Jesu‘ auf dem ‚Ölberg‘, mit der Änderung, dass nun die ‚Apostel‘ der ‚proletarischen Religion‘, unter ihnen der ‚Erzähler‘, abgeholt werden:

*frühmorgens aber kamen die belgischen gendarmen um uns
kaum graute noch der tag* (429f.)

und wir gingen *mit gefesselten händen* im heranbrechenden blau
hinunter die steilen stiegen (436f.)

Auf dem Weg zum „schubhaus“ (466) – da erscheint auch ‚Veronikas Schweißstuch‘, die „weiße bettdecke“ – denken „wir“ an den „blonden russenknaben“, der „an einem blauen morgen / vor dem kreml aufgehängt“ wird (453–458), das heißt, die ‚Kreuzigung‘ ihres eigenen ‚Christus‘ wird visionär vorweggenommen.

Wie schon angedeutet, wird der ‚Erzähler‘ stufenweise zum ‚Apostel‘ des neuen ‚Glaubens‘. Dies wird nahegelegt durch die Tatsache, dass er dem ‚roten Pfingstwunder‘ selber beiwohnt, aber auch durch die ständig wiederkehrende Zahl „12“. Außerdem ist er in den Augen der „schuhmeisterin“ [...] einem burschen *namens igor* / ähnlich“ (529–532), das heißt, er wird potentiell als „russe“ identifiziert.

Zu der Gleichsetzung kommt es in einer Szene, in der der ‚Erzähler‘ und „szittya“ von der „schuhmeisterin“ „kaffee“ bekommen. Der „kaffee“ und ‚Igors Liebe‘ zu der „schuhmeisterin“ stellen eine Verbindung mit dem eigenartigen ‚Liebesverhältnis‘ zwischen der „kaffeekanne“ und der „magd“ her. Die Beziehung der „kaffeekanne“ zum ‚russischen Samowar‘ und ihre ‚Schwangerschaft‘ zu einer ‚revolutionären Zeit‘ wurden bereits anhand der ‚Vogel-Motivik‘ erörtert. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass der ‚Wanderer‘ infolge der biblischen Entsprechungen, um eine weitere, sehr wesentliche Eigenschaft bereichert wird: „LUDWIG KASSAK“, der ‚Dichter‘, der aus Paris nach Budapest zurückkehrt und auf den seine „geliebte [...] in anderen umständen bei dem / *angyalföld* [Engelsländer] bahnhof“ wartete (580f.), kommt als *Apostel einer proletarischen Weltrevolution*, ‚geistig‘ aus ‚östlicher Richtung‘, aus Russland zurück. Er überwindet also nicht nur seine Vergangenheit, er erkennt und akzeptiert nicht nur eine revolutionäre Ideenwelt, sondern er wird zum *dichterisch-prophetischen Verkünder und Verbreiter des neuen Glaubens und der neuen Lehren*, und zwar unter ähnlich schweren und hoffnungslosen Umständen – in dem Zeitalter „der modernen pferde“ mit den ‚eisernen zähnen“ – wie ehemals die Apostel der christlichen Religion.

2.3. Zusammenfassung der Texterklärung

Man kann feststellen, dass die Haupttendenz innerhalb der Textwelt die strukturelle ‚Auseinandersetzung‘ zweier ‚Ideologien‘, die Ablösung der ‚christlichen Ideenwelt‘ durch den ‚sozialistischen Glauben‘ in der Mentalität des ‚Erzähler-Wanderers‘ darstellt. Abgebildet sind die einzelnen Phasen durch die wechselnden ‚Reiseführer‘ sowie den ‚Erzähler‘, der die ‚Reise‘ nach Paris und zurück hinterher als eine symbolische ‚Wanderung‘ bzw. ‚Pilgerschaft‘ zwischen zwei konträren Glaubenswelten inszeniert. Richtung der ‚tatsächlichen‘ und Ziel der ‚ideellen‘ Reise, wie sich am Ende herausstellt, widersprechen einander. Die einzelnen Stationen der tatsächlichen Reise werden allerdings so gewählt, dass das eigentliche, das ideelle Reiseziel, das am Anfang noch gar nicht gesehen werden konnte, allein während der scheinbar umsonst unternommenen Reise erkennbar wird. Die wesentliche Triebkraft dieser symbolischen Reise als Umwandlung ‚christlicher Frömmigkeit‘ in ‚revolutionäre Welt- und Menschheitserneuerung‘ basiert auf ständiger Bewegung und Dynamik (vgl. „krepieren sollen alle die die notwendigkeit der ruhepunkte aner- / kennen“ 303f.), auf Prinzipien also, die die ‚Maschinenwelt‘, die ‚moderne Technik‘ charakterisieren.

Die krassen Unterschiede beider Ideologien betreffen freilich eher die Mittel und weniger den Ursprung oder sogar das Ziel. Das ‚Kollektive‘, das ‚Humane‘, die zwischenmenschliche ‚Liebe‘, überhaupt eine allgemeine ‚Menschheitsverbrüderung‘ als zentrale Werte sind, wie bereits mehrmals ausgeführt, christlichen wie sozialistischen Vorstellungen gemeinsam. Die Durchsetzung eines solchen utopistischen Vorhabens erfordert jedoch, gemäß der Sichtweise des ‚Erzählers‘, radikaleres Verhalten, wie sich dies im ‚roten Haß‘ manifestiert. Dies ist für ihn eine wichtige Konsequenz, die aus dem Scheitern ‚christlicher Versuche‘ zu ziehen ist:

o gottes lamm das die sünden der welt nimmt
im holzschnitzer begann der halbchristus sich wieder zu regen und
er wollte durchaus reden
halt er das freßmaul brüllte der steyrische bauer
er schob uns sein herz hart vor die nase
[...]
seht ihr die grüne krempe hier auf seiner rechten seite
das ist das letzte beißen meines wirtes daran o brüderchen
[...]
weh weh doch das menschenschicksal ist wie ein ---
jeder hatte die augen offen und hintern den mauern sahen wir wie
die welt den härenen mantel wendet
budapest – paris – berlin – kamtschatka – st. petersburg (169–173, 176f., 181–184)

Da es im Grunde genommen, ursprünglich, um sehr ähnliche Zielvorstellungen ging, auch wenn dann das ‚Christliche‘ zum historischen Kontrahenten des ‚Sozialistischen‘ wurde, und da auch die neuen ‚Religionen‘ ihren eigenen ‚Messias‘ stellen und ihr eigenes ‚Evangelium‘ aufbauen müssen, so wundert es den Leser nicht, wenn die Ideenwelt der ‚proletarischen Weltrevolution‘ in einer „rot“ überzogenen Bilderwelt ‚christlicher Metaphysik‘ erscheint.

Dasselbe ‚Evangelium‘, derselbe ‚Leidensweg‘ sollen Identität und Unterschied zum Ausdruck bringen, eine Wiederholung der ‚historischen Zeit‘ auf ‚höherer Ebene‘. Der Metall-Vogel „samowar“ kündigt den kommenden Sieg eines Sozialismus russischer Prägung an, wie einst der Stern über Bethlehem die Geburt des Welterlösers.

3. Kassáks avantgardistisches Gedicht im Kontext der Moderne und der Postmoderne

Es konnte gezeigt werden, dass Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus* nicht nur stilistisch analysiert werden kann. Sein Gebrauch der Sprache und des sprachlichen Materials führt weder zur Sinnlosigkeit des Sprechens, noch drückt es die Sinnlosigkeit der dargestellten Welt aus. Zwar sind die strukturierenden Prinzipien des Gedichts schwer erkennbar, sie sind aber nicht vage oder widersprüchlich. Es wird eindeutig die Geburt des Dichters als Individuum im Zeichen einer erlösenden Idee dargestellt. Damit gehört dieses Werk einer Strömung der Avantgarde an, die Grundwerte eines möglichen Wertesystems für eine zukünftige Gesellschaft anbietet. Was problematisch bleibt, ist der historische Wert dieser Grundwerte in der Welt des Autors zur Zeit der Entstehung des Gedichts und in der Welt des jeweiligen Lesers.

Von hier aus gesehen werden nun zwei Aspekte des Gedichts besonders wichtig: Zum einen müssen wir feststellen, dass der historisch vorhandene dritte Weg in der dargestellten Alternative der Ideologien unbeachtet geblieben ist. Indem der Weg nach „paris“ als heuristischer Weg der Erkenntnis dargestellt wird, bleibt Paris als Symbol der *bürgerlichen* Revolution, als Symbol der säkularisierten Entwicklung Westeuropas in Richtung einer pluralistisch organisierten Welt autonomer Individuen unbeachtet. Das Lösungsangebot der aufklärerischen Strömung der Moderne wird durch das Werk nicht wahrgenommen. Es wird ein zwingendes Nacheinander zwischen Christentum und Sozialismus postuliert, ohne sie von gleichzeitig existierenden Wertsystemen abzugrenzen. Der Sozialismus erscheint auf der Ebene der intertextuellen Bezüge als ein wahres und siegreiches Christentum, als Erlösung der Erniedrigten. Zum zweiten müssen wir feststellen, dass eine Rücknahme der Welt des Gedichts in die Welt des Autors, die Iden-

tifikation von „paris“ mit Paris und „moskau“ mit Moskau eigentümliche Spannungen in der Zeitstruktur des Gedichts hervorrufen.

Die Wanderung des ‚Erzählers‘ beginnt nämlich am „25 april 1907“ (30)¹⁷ und endet noch vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs.¹⁸ Von diesem Ende her gesehen haben die im Gedicht verlautbarten Erkenntnisse über den Lauf der Welt prophetischen Charakter. Das Gedicht ist aber 1922 erschienen, in einer Zeit also, in der die bolschewistische Führung in Sowjet-Russland ihre Macht bereits relativ stabilisiert hatte und auch die bürgerlichen Regierungen in West- und Mitteleuropa – und speziell in Ungarn und Österreich – ihre Krisen mehr oder weniger überwunden hatten. Mit Rücksicht auf diese Umstände erhebt sich die Frage, inwieweit die Prophetie des Gedichts als Apologie des ‚real-existierenden‘ Sozialismus und als Hoffnung auf einen weltweiten Sieg dieser Form der neuen Proletarier-Religion verstanden werden soll. Wir fragen also, woher die in die Vorkriegszeit projizierte Hoffnung auf eine Wende zum Besseren im Sinne von „LUDWIG KASSÁK“ stammt?

Wir können der Antwort durch Untersuchung der historisch-biographischen Zusammenhänge und durch Vertiefung der Werkanalyse unter Einbeziehung des Lebenswerkes um das Gedicht *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* näherkommen.

Was Kassáks Biographie betrifft, muss festgehalten werden, dass der Autor bereits während der ungarischen Räterepublik mit der Kulturpolitik der Kommunistischen Partei Ungarns in Konflikt geraten ist. Der Volkskommissar Béla Kun qualifizierte die von Kassák vertretene Richtung der Literatur auf einer Landesversammlung der Partei 1919 als „Produkt der bürgerlichen Dekadenz“. Diese Qualifizierung kann nicht als Ausdruck der Inkompetenz des Politikers in Fragen der Literatur bewertet werden, denn sie geht auf frühere Auseinandersetzungen innerhalb der linken Bewegung zurück. Theoretiker, die leitende Funktion in der 1919 gegründeten Kommunistischen Partei hatten, hatten bereits 1916 wenig Verständnis für Kassáks Auffassung über die Funktion der Kunst im Kampf für eine neue Gesellschaft gezeigt. Von den Vertretern des Parteistandpunktes unter den Literaten ist Kuns Urteil auch nie revidiert worden: György Lukács und seine Gefolgsleute haben Kassák auch nach dem Fall der Räterepublik scharf abgelehnt. Was nun Kassáks Verhältnis zu Sowjet-Russland um 1922 betrifft, so ist dies schwer zu dokumentieren. Vor diesem Hintergrund kann aber angenommen werden, dass er auch die Entwicklung der Sowjetmacht von ihrer Entstehung an kritisch beobachtet hat. Als Kassák auf Kuns Vorwürfe antwortet, bezieht er sich vor allem auf Schriftsteller und Revolutionäre, die westlich von Ungarn tätig waren: auf den Franzosen Henri Guil-

17 Kassáks Wanderung begann am 25. 4. 1909; das Jahr 1907 im Gedicht ist vielleicht ein Druckfehler.

18 Im Gedicht findet sich keine Angabe über den genauen Zeitpunkt der Rückkehr in die Heimat, Kassák kehrte im Dezember 1909 heim.

beaux, auf die Deutschen Franz Pfemfert, Ludwig Rubiner sowie Yvan Goll um die Zeitschrift *Aktion*, auf den Tschechen Otokar Brezina. Nach dem Fall der ungarischen Räterepublik erschien ihm im Gegensatz zu Kun oder Lukács die Emigration in die Sowjetunion zu keinem Zeitpunkt als eine mögliche Lösung seiner Heimatlosigkeit. In einem Artikel vom 2. Februar 1937 in der *Népszava* [Volksstimme], der Zeitung der ungarischen Sozialdemokraten, stellt Kassák im Zusammenhang mit den Schauprozessen gegen Sinowjew im August 1936 und gegen Radek im Januar 1937 rückblickend fest, dass er „von allem Anfang an die Amoralität der Bolschewisten in der [politischen] Taktik wahrgenommen hat“. Kassáks Behauptung ist um so mehr glaubhaft, als seine Kritik an der blutigen Parteidiktatur der dreißiger Jahre in der Sowjetunion von dem Standpunkt abgeleitet ist, den er bereits während des ersten Weltkriegs in mehreren Aufsätzen (*Szintetikus irodalom* [Synthetische Literatur], *Kiáltvány a művészetért* [Manifest für die Kunst] usw.) formuliert hat.

Wir können also die Schlussfolgerung ziehen: Die Existenz der Sowjetmacht als Ergebnis des politischen, militärischen und wirtschaftlichen Machtzuwachses einer Partei kann kaum die Quelle der in dem Gedicht *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* ausgedrückten Hoffnung auf eine geistige Erneuerung der Gesellschaft sein. Die Prophetie des Kassák-Gedichts wird durch die Sowjetunion 1922 nicht eingelöst. Kassák identifiziert die Chancen seines Sozialismus weder mit denen der Kommunistischen Partei Ungarns noch mit denen der Bolschewiki in Russland völlig. Der Akzent liegt auf dem Wort „völlig“, denn seine Visionen sind, wie das Gedicht zeigt, auch nicht total unabhängig von den historischen Prozessen, die bereits hinter ihm liegen. Diese ambivalente Stellung Kassáks zu den kommunistischen Parteien und zu ihren theoretischen Programmen erklärt die zeitliche Situierung der dargestellten Ereignisse im Gedicht und die Verwendung von autobiographischem Material. Denn er kann seine Prophetie nicht mit dem Sieg oder mit der Niederlage eines neuen Machtsystems direkt verbinden: Seine Hoffnung baut sich vor allem auf die Herausbildung freier und schaffender Individuen. Und der Prototyp des freien und schaffenden Individuums ist der Dichter: In diesem Sinne ist die Geburt des Dichters die Voraussetzung für – und damit auch die eigentliche Quelle der Hoffnung auf – eine neue Gesellschaft. Wollen wir also die Idee, in deren Namen das Individuum erlöst wird, näher charakterisieren, dann gelangen wir zur Idee des Schaffens in seiner freiesten Form, zum künstlerischen Schaffen.

Kassáks Essays aus der vorangehenden Zeit untermauern diese Auslegung, indem sie Gedanken formulieren, wonach der Künstler das Maximum des Menschen verkörpert und wonach das Ziel der neuen Revolution die Verwirklichung des erahnten Maximums des Lebens ist.

Von dieser Eigenart der Sozialismusauffassung aus kann aber auch die hymnisch-ekstatische, scheinbar zusammenhanglos-collagierte Sprechweise des Gedichts ver-

standen werden, die von den kommunistischen Parteitheoretikern unter dem Kriterium der Allgemeinverständlichkeit und der Massenwirksamkeit schon immer stark kritisiert wurde. Und von hier aus ist letzten Endes auch das Verhältnis zwischen der Avantgarde Kassákscher Prägung und der postmodernen Literatur in Ungarn zu charakterisieren.

Da das Maximum der Freiheit sich in der Aktivität selbst äußert, fällt der Akzent nicht auf ihren Zweck, sondern auf ihre Art und Weise. Die tradierte Kunst wird als verdoppelt-mimetisch abgelehnt, als Mittel zum Zweck definiert in einem Zusammenhang, in dem der Selbstzweck den höchsten Wert besitzt. Ein eigenartiges *l'art pour l'art* kommt so zustande, das die Tendenz hat, inhaltslos zu werden; jegliche Aussage darüber hinaus, dass man ein Künstler geworden ist, engt den Freiraum des Individuums ein. Man kann nur Einführungen schreiben, das Eigentliche weist auf sich selbst zurück. Nicht zufällig beginnt Kassák parallel zu der Arbeit an *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* zu malen, und zwar um das gleichzeitig formulierte Programm der „Bildarchitektur“ zu verwirklichen:

Heute sehen wir schon klar, dass Kunst Kunst ist; und nicht mehr und nicht weniger. Und nicht tendenziösen Klassen- oder Parteiinteressen dient sie, sondern sie selbst ist die reine Lebenstendenz. So ist auch die Bildarchitektur kein „Darsteller“ des starken Gottes, des schrecklichen Krieges oder der idyllischen Liebe, sondern eine sich selbst demonstrierende Kraft. Die Bildarchitektur ist nichts ähnlich, sie erzählt nichts, sie fängt nirgends an und sie hört nirgends auf. Sie ist ganz einfach da. Ähnlich, wie unumziegelte Städte, umschiffbare Meere, verlockender Wald oder wie die ihr am nächsten stehende Schöpfung: die Bibel. [...] Denn Bildarchitektur ist Kunst, Kunst ist Schaffen und Schaffen ist alles.¹⁹

Kassáks Bilder selbst sollen den Grundfehler aller früheren Schulen, nämlich die Bestrebung, „sich zu ähneln“, dadurch vermeiden, dass sie aus Elementen der Geometrie und des Farbenspektrums konstruiert sind. Die Hauptquelle dieser Art des Malens ist eindeutig in dem russischen Konstruktivismus und dem Suprematismus eines Malewitsch zu suchen, deren Produkte für Kassák durch die „1. Russische Kunstausstellung“ in Berlin 1922 und vor allem durch den Kreis um die Berliner Zeitschrift *Der Sturm* vermittelt worden sind. Die Zweckfreiheit und Gegenstandslosigkeit des radikalen Suprematismus führt aber zur sozialen Gleichgültigkeit: Dieses Dilemma der sozial engagierten revolutionären Kunst hebt Kassák mit dem Hinweis auf die Architektur auf. Sie ist sowohl metaphorisch („Die Bildarchitektur ist eine Stadt amerikanischen Kalibers, ein Aussichtsturm, ein Sanatorium der Lungenkranken“²⁰) als auch konkret („die Kunst

19 Kassák, Ludwig: Bildarchitektur. Zitiert aus: Arion 16 Nemzetközi Költői Almanach – Almanach International de Poésie. Szerkeszti / Publié par Somlyó György. Corvina: Budapest 1988. S. 171, 173. (Erstpublikation in *Ma[Heute]-Buch*. Wien 1922).

20 Ebd., S. 173.

gelangte in der Architektur restlos zu sich selbst, also zum Wesen der Welt²¹⁾ zu verstehen. Von hier aus sind auch die Parallelen bei Kassák zu den Ansichten des Wiener Adolfs Loos und zu den Theoremen der Weimarer Bauhaus-Ideologen zu verstehen – es ist kein Zufall, dass Kassáks Protegé, Moholy-Nagy, der zu dieser Zeit in Wien lebt und mit Kassák eng zusammenarbeitet, 1923 nach Weimar geht.

Der Hinweis auf die Architektur bleibt aber in Kassáks Ausführungen ein sich auf eine ‚hinkende‘ Analogie stützendes Argument: Die direkte soziale Funktion seiner Bildarchitektur verwirklicht sich im Gegensatz zum Wohnungsbau nur in Spuren und sporadisch in Plakat- und Bühnenbildentwürfen. Was als harter Kern dieses Programms bleibt, ist der Wunsch, die Selbstbefreiung durch künstlerische Tätigkeit zu erreichen, durch die Erfüllung dieses Wunsches für jedermann eine Art Genie-Sozialismus zu etablieren. Dieser Kern des Programms ist also geistesgeschichtlich tief verwandt mit dem Programm der Genieperiode der deutschen Aufklärung. Es ist ‚reinsten Sturms und Drangs‘, wenn behauptet wird:

Der innere Zwang des Künstlers ist jenes Streben, die Welt, das heißt sich selbst, am restlosesten zum Ausdruck zu bringen. [...] Je vollkommener der Mensch, desto vollkommener sein Gott. Je vollkommener der Künstler, desto vollkommener seine Kunst.²²

Kassák hatte zwar keine tieferen Kenntnisse über Goethe, Kenntnisse wie zum Beispiel Lukács oder andere in seinem Umkreis. Hätte er aber an der Vorstellung der DADA-Soirée im November 1919 teilnehmen können, bei der Goethes Gedicht *Wanderers Sturmlied* vorgetragen wurde, wäre er unter den Avantgarde-Dichtern bestimmt der einzige gewesen, der das Spiel, das Walter Mehring beschrieb und Erika Fischer-Lichte in ihrem Aufsatz *Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne?*²³ zitiert, nicht mitgemacht hätte. Der Vortrag wurde nämlich von Mitspielern provokativ unterbrochen – der Vortrag eines Gedichts der Genie-Periode, das kaum einer aus dem Publikum verstanden, dem aber alle mit Andacht, wie einem Vortrag von „Monas Thann“, zugehört hatten. Kassák hätte wohl mit seinem feinen Instinkt für Geistesverwandte im Autor dieses Gedichts seinen Ahnen erkannt.

Kassák hat übrigens seine Kunst konsequenterweise in mehreren Aufsätzen als „intuitiv“ – im Gegensatz zu einer „spekulativen“ Kunst, die im Dienst von Teilsystemen steht – charakterisiert. Aus dem Gesagten ergibt sich logisch, dass er auch zwischen einem „intuitiven“ Sozialismus der Selbstverwirklichung und einem „spekulativen“ Sozialismus, der sich in der Verwirklichung einer Gesellschaftstheorie mit Hilfe einer

21 Ebd., S. 171.

22 Ebd., S. 169.

23 Fischer-Lichte, Erika: *Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? Literatur zwischen Kulturkrise und kulturellem Wandel*. In: *Neohelicon* 1 (1989), S. 11–27, hier S. 20.

Kaderpartei erschöpft, unterscheidet. Überraschend ist hierbei aber vielleicht, dass es sich um ein Begriffspaar handelt, das Schiller 1794 in seinem Geburtstagsbrief und in dem darauffolgenden Brief vom 31. August 1794 an Goethe verwendet. Es fand später in der Form „sentimentalisch“ und „naiv“ eine weite Verbreitung.

Wir sind nun zu Einsichten gelangt, die Anhaltspunkte sein können für einen Vergleich des größten Gedichts der ungarischen Avantgarde mit den Werken der Sturm- und Drang-Bewegung. Von diesen Anhaltspunkten aus kann man auch das Verhältnis dieses Gedichts zu dem Hauptwerk der ungarischen Postmoderne, dem Roman *Einführung in die schöne Literatur*, näher bestimmen – das Verhältnis zu einem Werk, das sowohl Goethe auch als Malewitsch zitiert, das die Bibel und die Architektur kennt, das das Problem ‚naiv‘ vs. ‚sentimentalisch‘ nicht umgehen kann und auch ein Essay über die Alternative *l'art pour l'art* und/oder engagierte Literatur enthält.²⁴

24 Vgl. Bernáth, Árpád: Literatur der Postmoderne in Ungarn. In: Neohelicon 1 (1989), S. 151–170.